

Les lieux de l'écrivain anglo-qubécois

Institution et filiations littéraires chez Mordecai Richler, Gail Scott et David Homel

Placing Anglo-Québécois Writers Literary

Institutions and Filiations of Mordecai Richler, Gail Scott and David Homel

Martine-Emmanuelle Lapointe

Volume 30, numéro 3 (90), printemps 2005

La littérature anglo-qubécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011858ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011858ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lapointe, M.-E. (2005). Les lieux de l'écrivain anglo-qubécois : institution et filiations littéraires chez Mordecai Richler, Gail Scott et David Homel. *Voix et Images*, 30(3), 73–96. <https://doi.org/10.7202/011858ar>

Résumé de l'article

Comment l'écrivain anglo-qubécois se présente-t-il ? À partir de quels lieux — imaginaires ou non — écrit-il ? Qu'en est-il de ses relations avec les héritages littéraires québécois et canadien ? Afin de répondre à ces questions, l'auteure s'intéresse aux textes essayistiques et non fictionnels de Mordecai Richler, de Gail Scott et de David Homel, trois écrivains anglo-montréalais qui entretiennent avec le champ littéraire québécois des rapports complexes et singuliers. La lecture de ces trois auteurs sera l'occasion d'une réflexion sur les héritages culturels et sur la constitution des mémoires littéraires, mais permettra également d'interroger la catégorie critique de l'« écrivain anglo-qubécois », étiquette certes opératoire qui mérite néanmoins d'être remise en perspective.

LES LIEUX DE L'ÉCRIVAIN ANGLO-QUÉBÉCOIS.
Institution et filiations littéraires
chez Mordecai Richler, Gail Scott et David Homel ¹

+ + +

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE
Université McGill

RÉSUMÉ

Comment l'écrivain anglo-qubécois se présente-t-il ? À partir de quels lieux — imaginaires ou non — écrit-il ? Qu'en est-il de ses relations avec les héritages littéraires québécois et canadien ? Afin de répondre à ces questions, l'auteure s'intéresse aux textes essayistiques et non fictionnels de Mordecai Richler, de Gail Scott et de David Homel, trois écrivains anglo-montréalais qui entretiennent avec le champ littéraire québécois des rapports complexes et singuliers. La lecture de ces trois auteurs sera l'occasion d'une réflexion sur les héritages culturels et sur la constitution des mémoires littéraires, mais permettra également d'interroger la catégorie critique de l'« écrivain anglo-qubécois », étiquette certes opératoire qui mérite néanmoins d'être remise en perspective.

+ + +

1 Cet article s'inscrit à l'intérieur d'un projet de recherche postdoctoral intitulé « Le roman anglophone contemporain dans l'histoire littéraire québécoise (1980-2000) », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Dans «Neil Bissoondath disait...», article consacré à la littérature anglo-qubécoise ou, plus précisément, à sa problématique d'intégration dans le corpus littéraire du Québec, Gilles Marcotte arrivait à la conclusion suivante :

Sommes-nous plus près, aujourd'hui, d'une [...] reconnaissance [de la littérature, de la culture et de la langue anglaises]. Sans doute notre vision des choses a-t-elle changé depuis quelques décennies, et il ne manque pas d'intellectuels pour concevoir Montréal, à la manière de Régine Robin, comme un « tiers-lieu, un hors-lieu, un espace pour pouvoir respirer sans se sentir totalement concerné, comme un dedans-dehors ». Une sorte de grand bazar, si vous voulez, où les arrivants de tous les coins du monde pourraient se sentir à l'aise, une sorte de *Main* à la grandeur de l'île. Il nous est plus facile de nous accommoder d'une telle pluralité que d'une dualité à laquelle, depuis toujours, nous opposons le plus ferme démenti².

Si les propos de Gilles Marcotte s'avèrent résolument polémiques, voués à troubler les écrivains et les critiques réunis dans le dossier «Écrire en anglais au Québec: un devenir minoritaire» de la revue *Québec Studies*, il n'en demeure pas moins qu'ils mettent clairement au jour le malentendu ou, du moins, le paradoxe auquel donne lieu toute réflexion sur la littérature anglo-qubécoise.

À la figure, sans doute réductrice, des «deux solitudes», qui, depuis la parution du roman de Hugh MacLennan en 1945, ne cesse de hanter les études portant sur les traditions littéraires canadiennes, on a souvent opposé la pluralité, le cosmopolitisme, la différence culturelle. Aussi louable soit-elle, cette stratégie critique comporte des pièges: le singulier, le décentrement, la rupture, le fragment l'emporteraient sur le collectif, la filiation, la tradition, un peu comme si toute forme de rassemblement était d'emblée exclue. Or, bien que les concepts de mémoire et d'identité collectives soient fréquemment ébranlés dans le contexte culturel contemporain, il importe, comme le précisaient déjà en 1991 les rédacteurs de *Fictions de l'identitaire au Québec*, de ne pas «fonder un nouvel ordre» culturel, nourri par la célébration d'«une polyphonie joyeuse et indifférenciée³». On ne saurait, selon cette logique, méconnaître ou occulter les rapports qu'entretiennent les individus avec leurs lieux d'origine, d'adoption et d'écriture, qu'ils soient imaginaires ou non. Le lieu auquel on a longtemps associé l'idée d'un territoire circonscrit, d'une matrice ou d'une cartographie nationale aux contours fixes, connaît une redéfinition dans certaines études récentes. Il renvoie tantôt à ce «caractère topologique de la culture» définie par Homi Bhabha, «plus complexe que la "communauté"; plus symbolique que la "société"; plus évocateur que le "pays"; moins patriotique que la "patrie"⁴, tantôt à l'«expérience "intérieure" comme aventure spirituelle et

+ + +

2 Gilles Marcotte, «Neil Bissoondath disait...», *Québec Studies*, vol. XXVI, 1998/1999, p. 11. 3 Sherry Simon, «Présentation», Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 1991, p. 11. 4 Traduction de: «locality of culture»; «more complex than "community"; more

culturelle⁵» selon l'hypothèse de Pierre Nepveu. Il oscille ainsi entre la matérialité, voire la corporéité des structures et des formes concrètes de l'habitat, et une certaine manière d'habiter le temps et l'espace communautaires.

À la lumière de ces remarques préliminaires, je me propose de réfléchir sur la question complexe et sans doute piégée de l'appartenance de l'écrivain anglophone au milieu littéraire québécois. Comment cet écrivain, évoluant, comme le précise Lianne Moyes, dans un contexte doublement minoritaire⁶, s'accommode-t-il de l'exiguïté culturelle qui est souvent son lieu ? Qu'en est-il de ses relations avec les héritages littéraires québécois et canadien ? Comment se perçoit-il ? Tel un perpétuel exilé, confiné aux marges du champ littéraire francophone, tel un être de passage volontairement déraciné, tel un acteur consentant à son statut de minoritaire ? Afin de répondre, partiellement il va sans dire, à ces questions, je m'intéresserai aux textes essayistiques et non fictionnels (entrevues, essais, interventions publiques) de Mordecai Richler, de Gail Scott et de David Homel, tout en faisant quelques détours par leurs fictions. La lecture des œuvres de ces trois auteurs sera l'occasion d'une réflexion sur les héritages culturels, sur la constitution des mémoires littéraires, et elle permettra d'interroger la catégorie critique de l'« écrivain anglo-québécois », étiquette certes opératoire, mais qui mérite néanmoins d'être remise en perspective.

MORDECAI RICHLER : HOME, IN MY CASE, IS MONTREAL ; THE REST, GEOGRAPHY

Depuis la parution en 1992 du pamphlet *Oh Canada ! Oh Quebec ! Requiem for a Divided Country*⁷, un parfum de scandale entoure l'œuvre de Mordecai Richler. Suscitant des réactions passionnées chez plusieurs intellectuels et écrivains québécois — dont Lise Bissonnette, Jean Larose et David Fennario⁸ —, les propos de l'auteur sur l'antisémitisme larvé des francophones et les lois linguistiques du Québec ont pris le devant de la scène. Le versant polémique de l'œuvre, tant romanesque qu'essayistique de Richler, aura ainsi occulté une pensée des rapports interculturels peut-être plus nuancée qu'elle n'y paraît. Sans chercher à réhabiliter

+ + +

symbolic than "society"; more connotative than "country", less patriotic than "patrie"» (Homi K. Bhabha, «DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation», Homi K. Bhabha (dir.), *Nation and Narration*, Londres et New York, Routledge, 1990, p. 292). Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur de l'article. **5** Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, p. 158. **6** Lianne Moyes, «La littérature anglophone du Québec», Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'QRC/Presses de l'Université Laval, 2002, p. 423-438. **7** Mordecai Richler, *Oh Canada ! Oh Quebec ! Requiem for a Divided Country*, Harmondsworth, Penguin Books, 1992. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OCOQ, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **8** Voir notamment Lise Bissonnette, «Vu du Woody's Pub : il est temps de monter le ton de la réponse», *Le Devoir*, 18 septembre 1991 ; Jean Larose, *La souveraineté rampante*, Montréal, Boréal, 1994, p. 25-38 et David Fennario, «Fennario on Richler», *The Gazette*, 18 avril 1992.

l'œuvre de Richler — ce serait jouer le jeu de ses détracteurs et de ses partisans —, il convient d'interroger les rapports complexes et ambigus que l'auteur a entretenus, au fil de sa carrière, avec les traditions littéraires canadienne et québécoise, mais également avec l'espace montréalais.

Se situant dans la génération « de culture internationaliste des années 1950⁹ », ayant séjourné près de vingt ans en Angleterre, Richler a néanmoins manifesté à plusieurs reprises son attachement à Montréal, ville natale et lieu d'inspiration constituant l'horizon référentiel de la plupart de ses romans. « No matter how long I continue to live abroad, I do feel forever rooted in Montreal's St. Urbain Street. That was my time, my place¹⁰ » affirme-t-il dans le recueil d'essais *Shovelling Trouble*, paru en 1972. L'auteur le réitère d'ailleurs dans ses ouvrages ultérieurs, admettant préférer Montréal aux autres villes canadiennes malgré la menace grandissante du nationalisme québécois : « For all my complaints against the PQ, a nationalist aberration now in sharp decline, I could not live anywhere else in Canada but Montreal¹¹ » (*HSH*, 290; *OCOQ*, 260), écrit-il dans *Home Sweet Home* et dans *Oh Canada! Oh Quebec!* Mordecai Richler se montre résolument solidaire envers son lieu d'origine, adoptant le langage de l'affect pour mieux exprimer la profondeur de son attachement. « Forever rooted », « my place », « my time », « I could not live anywhere else », ces formules laissent clairement entendre que l'essentiel se situe dans un au-delà du discours rationnel, dans un lieu où seuls les engagements personnels ont droit de cité. En témoigne également cet éloquent passage, tiré de *Home Sweet Home* : « Like many Canadians of my generation, I have a fragmented sense of country. Home, in my case, is Montreal; the rest, geography¹². » (*HSH*, 70-71) L'auteur sans doute se rapporte à l'immensité géographique de son pays d'origine, lequel revêt le caractère d'une pure abstraction, d'une vue de l'esprit sans référence concrète. Mais l'opposition entre le chez-soi, qui fait fréquemment figure de quant-à-soi dans l'œuvre de Richler, et la géographie est aussi révélatrice d'une forme singulière d'appropriation du lieu d'origine : ce n'est surtout pas à ce pays, qualifié naguère du « blanc, protestant et hétérosexuel ghetto du Nord¹³ », que prétend appartenir Richler, mais à un espace métropolitain relativement restreint. Le pays, non pas immense terroir porteur de références et de valeurs communes, se voit attribuer des contours plus modestes, soit ceux d'une ville, d'un quartier, d'une

+ + +

9 Traduction de : « cultural-internationalists of the fifties » (Mordecai Richler, *Home Sweet Home. My Canadian Album*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 8). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HSH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **10** « Même si je continue à vivre encore

longtemps outremer, je me sentirai toujours enraciné dans la rue Saint-Urbain de Montréal. C'était mon époque, mon lieu » (Mordecai Richler, *Shovelling Trouble*, Toronto, McLelland and Stewart, 1972, p. 19). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ST*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

11 « Peu importe mes griefs à l'endroit du Parti québécois, cette aberration nationaliste en plein déclin, je ne pourrais vivre ailleurs au Canada qu'à Montréal. » (Mordecai Richler, *Oh Canada! Oh Quebec! Requiem pour un pays divisé*, traduit de l'anglais par Daniel Poliquin, Candiatic, Balzac, coll. « Le vif du sujet », 1992, p. 296) **12** « Comme plusieurs Canadiens de ma génération, j'ai une vision fragmentée de la notion de pays. Je suis chez moi à Montréal; le reste, c'est de la géographie. » **13** Traduction de : « white, Protestant, heterosexual ghetto of the north » (Mordecai Richler, *Canadian Writing Today*, Harmondsworth, Penguin books, 1970, p. 15). Désormais, les références

à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CW*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

rue: «Our world was largely composed of the five streets that ran between Park and the Main: Jeanne Mance, Esplanade, Waverly, St. Urbain and Clark¹⁴.» (*HSH*, 107) On aura reconnu dans ce portrait urbain le quartier du Mile-End, qui traverse les romans de Richler. De la publication de *Son of a Smaller Hero* en 1955, le deuxième roman publié par l'auteur, jusqu'à *Barney's Version* (1997), en passant par *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (1959), le Mile-End apparaît comme le lieu mythique de l'enfance, une sorte d'éden perdu, «qui fut naguère le cœur de l'étourdissant quartier juif de Montréal¹⁵» (*HSH*, 107). Intériorisé, fictionnalisé, fréquemment dépeint, ce quartier revêt une indéniable fonction référentielle, territoire originel ranimant certes la mémoire collective d'une certaine communauté, mais participant d'abord à la construction d'une mémoire intime.

C'est dans ce contexte particulier qu'il convient de replacer les critiques formulées par Richler à l'endroit des cultures canadienne et québécoise. L'amour du lieu natal, affirmé à plusieurs reprises, s'accompagne d'un mépris du «tribalisme», du régionalisme et des discours institutionnels, qui se situeraient aux antipodes de la spontanéité et de l'esprit d'indépendance, essentiels selon l'auteur au geste d'écriture. Prétendant appartenir au monde «de l'écrivain indépendant, où personne, comme l'a écrit James Thurber, ne s'assoit aux pieds de quiconque, à moins qu'il n'y ait été assommé¹⁶» (*ST*, 18), l'auteur revendique une liberté de pensée et de parole détachée des impératifs officiels et des mots d'ordre apparemment rassembleurs. Rien d'étonnant alors à ce que les nationalismes et les protectionnismes culturels, qui placent par définition le sort de la collectivité devant celui de l'individu, soient les premières cibles de Richler l'essayiste.

S'il s'avère résolument critique à l'endroit de la littérature canadienne, mais peut-être plus encore de l'institution qui la soutient, Mordecai Richler n'en demeure pas moins attaché à certaines œuvres qui trouvent grâce à ses yeux. En témoigne notamment l'ouvrage *Canadian Writing Today* paru en 1970, une anthologie regroupant des textes de langues française et anglaise. En introduction, Richler n'adopte guère la neutralité académique des critiques, mais propose une lecture sélective, voire affective, de l'histoire littéraire canadienne. Se moquant d'entrée de jeu de certains mythes nationaux — les grands espaces, la gentillesse et le caractère désintéressé des habitants par exemple —, il s'attarde ensuite aux propos désobligeants que certains auteurs et critiques ont tenus sur la culture et la littérature canadiennes. Selon les observateurs étrangers, le Canada serait «extrêmement ennuyeux» («immensely boring», *CW*, 17). Les intellectuels canadiens, quant à eux, devenus les «maîtres de l'autodénigrement» («masters of self-deprecation», *CW*, 17), auraient le plus souvent fait le procès d'une littérature aux fondations fragiles. C'est pourquoi, selon l'auteur, les écrivains les plus talentueux déserteraient le pays natal: «The truth is Canadian writers, curious about their real worth rather than

+ + +

14 «Notre monde était composé des cinq rues situées entre l'avenue du Parc et le boulevard Saint-Laurent: Jeanne-Mance, Esplanade, Waverly, Saint-Urbain et Clark.» **15** Traduction de: «[that] used to be the heart of Montreal's swirling Jewish quarter».

16 Traduction de: «free-lancer writer, where nobody, as James Thurber once wrote, sits at anybody's feet unless he's been knocked there».

their national trading-stamp value, have traditionally packed their bags, sometimes defiantly, looking homeward only with scorn¹⁷.» (CW, 19)

L'une des idées qui structurera les réflexions plus tardives de Richler sur la culture et la littérature canadiennes se dessine ici : il s'agit du devoir de résistance de l'écrivain qui apparaît comme l'ultime arme, la seule permettant de contrer les assauts d'une institution vorace. Les exilés, Marie-Claire Blais, Frank Russel, Mavis Gallant, Brian Moore, Margaret Laurence, qui, précise Richler, figurent parmi les auteurs retenus dans son anthologie, comme les écrivains québécois engagés dans la lutte pour l'indépendance nationale (« the new militant French-Canadian writers, say Hubert Aquin, Jean-Guy Pilon, and Jacques Godbout¹⁸ » [CW, 21]), répondraient, chacun à leur manière, aux mesures hasardeuses du Conseil des arts du Canada et à la domination coloniale de l'Angleterre représentée par la figure du Gouverneur général. Partagé entre le devoir de résistance et la tâche anthologique qu'il s'est conférée, l'auteur tient néanmoins à souligner la vigueur de la littérature canadienne contemporaine : « What characterizes Canadian culture today is not so much vitality and talent — though it is at last, this anthology being offered as evidence — as an astonishing affluence and beneficence. Happily, an enlightened beneficence¹⁹. » (CW, 21)

Dans les essais ultérieurs, le point de vue de Richler se radicalise. Résolument intraitable à l'égard du milieu littéraire et des défenseurs des nationalismes canadien et québécois, il s'en prend farouchement aux institutions et aux systèmes subventionnaires²⁰. Dans l'essai « Maple Leaf Culture Time » publié dans *Shovelling Trouble*, texte dans lequel on retrouve certains passages de l'introduction de *Canadian Writing Today*, il passe en revue les ouvrages consacrés à l'histoire de la littérature canadienne, ridiculisant par le fait même la frénésie ethnographique qui anime certains écrivains et critiques universitaires :

[L]esser writers, all of them world-famous in Canada are blowing the dust off early manuscripts and digging old letters out of the attic, mindful the burgeoning market in raw Canadiana. Book-length studies of just about everybody in the house are threatened²¹. (CW, 145)

+ + +

17 « En vérité, les écrivains canadiens, plus préoccupés par la portée réelle de leurs œuvres que par leur valeur d'emblèmes nationaux, ont traditionnellement plié bagages, sur un air de défi parfois, considérant leur patrie avec mépris. » **18** « Les nouveaux écrivains militants d'origine canadienne-française, soit Hubert Aquin, Jean-Guy Pilon et Jacques Godbout. » **19** « Ce qui caractérise la culture canadienne contemporaine, ce n'est pas tant la vigueur et le talent — même si cette anthologie témoigne de leur existence — qu'une étonnante richesse doublée d'une réelle libéralité. Fort heureusement, une libéralité éclairée. » **20** Dans un article qu'il consacre au roman *Barney's Version*, Yan Hamel s'intéresse notamment aux critiques adressées par le personnage de Barney à l'institution littéraire canadienne. Selon Hamel, « [q]u'elles soient d'élite ou de masse, culture et littérature canadiennes forment, aux yeux de Barney, un ensemble de pratiques dépourvues de la moindre valeur intrinsèque » (« Y a-t-il des romans québécois en anglais ? L'exemple de *Barney's Version* de Mordecai Richler », *Québec Studies*, n° 32, 2001/2002, p. 62). Les propos tenus par le personnage fictif rejoignent, me semble-t-il, les idées défendues par Richler dans ses essais. **21** « [d]es écrivains peu importants, certains d'entre eux reconnus mondialement au Canada, dépoussièrent leurs manuscrits de jeunesse et ressortent de vieilles lettres entposées dans leurs greniers, intéressés par le marché florissant des Canadiana. Des monographies entières sont consacrées aux premiers venus. »

Quelques années plus tard, dans le recueil *Home Sweet Home*, c'est à «l'École canadienne», «une nouvelle perspective critique²²» (*HSH*, 9) que s'attaque Richler. Cette nouvelle école privilégierait les sujets typiquement canadiens, écartant les auteurs qui, à l'instar de Callaghan, de Frye et de Davies, se réclament d'une pensée internationaliste:

[I]ts structures, if applied to British or American letters, would have obliged us to repudiate E. M. Forster for writing about shenanigans in a Malabar cave when, as well all knew, there were just as many holes in the British Isles, and it would have utterly dismissed Hemingway, a loutish cosmopolitan, for setting *The Sun also Rises* in Paris when it was just as easy to lose a generation in Milwaukee²³. (*HSH*, 9)

Plutôt que de respecter la liberté de création de l'écrivain, la «Canadian school» l'obligerait à se conformer à des normes extérieures. Pour mieux ériger ses monuments littéraires, elle mesurerait la qualité des œuvres à l'aune du critère de la représentativité. Elle attribuerait ainsi à l'œuvre et à l'écrivain un caractère spécifique, transformant le singulier en «représentant de [sa] catégorie²⁴», lui donnant un «sens "collectif"» afin de le rendre «digne de mémoire²⁵». Or, l'écrivain est d'abord et avant tout un «free-lancer», un être solitaire s'élevant contre toute forme d'embrigadement forcé. L'œuvre doit l'emporter sur la structure; l'écrivain, sur les mouvances et les credos critiques.

Aussi Richler se plaira-t-il, au fil de ses essais et de ses romans, à multiplier les anecdotes confirmant l'inanité et l'artificialité de l'institution culturelle canadienne. En mal de classiques, des universitaires inventeront de toutes pièces une arbitraire tradition de lecture. Il écrit ainsi: «In 1982, yet another committee, this one made up of dedicated academics, scholars beyond reproach, deliberated behind closed doors, emerging to pronounce that from this day forward, thirty Canadian novels were to be considered classics, plain and simple²⁶.» (*HSH*, 272) Un écrivain canadien, prénommé Harry, sera présenté comme le modèle même du monstre institutionnel, assoiffé de reconnaissance et de distinctions, mais incapable de vivre réellement de sa plume:

We have read a good deal in literary journals about the unjustly neglected novelists, but seldom a word about the many who are justly neglected, the scratch players, brandishing, their little distinctions (a translation into Icelandic, a rave

+ + +

22 Traduction de: «Canadian school», «a new critical direction». **23** «Ce cadre, si on l'avait imposé aux lettres britanniques ou américaines, nous aurait obligés à répudier E. M. Forster parce qu'il a écrit sur des magouilleurs enfermés dans un sous-sol de Malabar quand, comme tous le savent, il existait tout autant de trous dans les îles britanniques. Hemingway, l'écrivain cosmopolite, aurait été destitué pour avoir situé *The Sun also Rises* à Paris alors qu'il était si simple d'évoquer la déchéance d'une génération de Milwaukee». **24** Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 81. **25** *Ibid.*, p. 83. **26** «En 1982, un autre comité, regroupant des universitaires dévoués, chercheurs sans reproche, a délibéré derrière des portes closes, en émergeant pour annoncer qu'à partir de ce moment, trente romans canadiens devaient être tenus pour des œuvres classiques.»

review in the University of British Columbia Alumni News), so I would like to say something about Harry. [...] Mind you, his novels are still published, if only in Canada, where he sells maybe 1,500 copies and in one interview after another explains, "Nothing would make me set my novels in Chicago or New York in order to pursue whorish best-sellerdom. I'm proud to be a Canadian²⁷."

Harry, qui aurait vécu la bohème parisienne avec Richler dans les années 1950 (à l'instar d'ailleurs du personnage de Terry McIver mis en scène dans *Barney's Version*), n'a que mépris pour l'écrivain prospère, cosmopolite et médiatisé. À Richler, il demandera : «Do you think Kafka or Martin Buber would have published in *Playboy*?» Puis : «You still call yourself an artist, and you let *People* take your picture²⁸.» Dans ce dialogue aux allures romanesques, deux conceptions de la littérature s'opposent. Harry évolue dans un monde à part dont il dépend, un lieu insulaire où les honneurs revêtent une valeur symbolique. Peu concerné par les compromissions sociales et les impératifs du marché ou, selon Richler, incapable d'intéresser un vaste public et de vivre sans le soutien de l'institution, il se donne la bonne conscience de l'artiste incompris. Richler, en contrepartie, accepte volontiers d'entrer dans le jeu consumériste de l'industrie culturelle. Il admet, dans l'essai «Why I Write» : «Obviously, allowed a certain recognition, I am a happier and more generous man that I would otherwise be. But nothing I have done to win this recognition appals me, has gone against my nature. I do believe that all a writer should send into the marketplace to be judged is his work²⁹.» (ST, 18) Il ajoute un peu plus loin : «When I'm not writing, I'm a husband and a father³⁰.» (ST, 19) Homme plutôt qu'homme de lettres, pour reprendre une antinomie fort ducharmienne³¹, Richler n'hésite pas à placer ses désirs propres devant les requêtes institutionnelles du champ littéraire.

Si les essais de Richler présentent de nombreuses réflexions sur l'institution littéraire canadienne, il en va autrement lorsqu'il est question de la littérature et de la culture québécoises francophones. Richler s'intéresse davantage à l'impact du nationalisme et des lois linguistiques sur la culture au sens large qu'au seul fait littéraire. La littérature devient alors partie intégrante d'un vaste ensemble englo-

+ + +

27 «Nous avons lu dans les revues littéraires plusieurs textes sur les romanciers injustement négligés, mais rarement avons-nous entendu parler des auteurs négligés avec raison, les gratte-papier, brandissant leurs petites distinctions (une traduction en islandais, une critique dithyrambique dans l'échotier de l'Université de la Colombie-Britannique), aussi voudrais-je dire quelque chose à propos d'Harry. [...] Ses romans sont toujours publiés, mais seulement au Canada, où il vend environ 1500 exemplaires, et d'entrevue en entrevue, il explique : "Rien ne me pousserait à situer l'intrigue de mes romans à Chicago ou à New York dans le but d'aspirer à une renommée putassière. Je suis fier d'être Canadien."» (Mordecai Richler, *Broadsides. Reviews and Opinions*, Harmondsworth, Penguin Books, 1990, p. 3) **28** «Crois-tu que Kafka ou Martin Buber aurait publié dans *Playboy*?», «Tu te présentes comme un artiste, mais tu laisses *People* publier ta photo» (*Ibid.*, p. 4). **29** «de toute évidence, grâce à ma renommée, je suis un homme plus heureux et plus généreux que je ne l'aurais été. Mais pour obtenir cette reconnaissance, je n'ai jamais fait une action qui ait été contraire à ma nature. Je crois que le travail de tout écrivain doit être jugé sur la place publique.» **30** «Quand je n'écris pas, je suis un époux et un père.» **31** Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1993 [1967], p. 10.

bant politique, langue et vie culturelle. Dans *Oh Canada! Oh Quebec*, un recueil d'essais s'inscrivant dans le prolongement de l'article « Inside/Outside » paru à l'automne 1991 dans *The New Yorker*, Richler revisite l'histoire culturelle du Québec afin d'en exhumer les égarements. L'auteur, on ne saurait le nier, affiche une mauvaise foi parfois troublante. Il souligne notamment le caractère violent des membres du Front de libération du Québec, exagérant l'importance de ce groupe marginal : « lest indépendantistes extremist, known to bomb and kidnap and murder³² » (OCOQ, 30). Il accuse les Québécois francophones d'être plus antisémites que les Anglo-Canadiens, attribuant à plusieurs reprises aux défenseurs de l'indépendance nationale des velléités tribales et ethnocentriques. Les lois linguistiques, quant à elles, sont considérées comme absurdes et fétichistes. L'auteur se fonde certes sur quelques ouvrages publiés au Québec — *Convergences* de Jean LeMoyne, *Les insolences du frère Untel*, certains articles de la revue *Liberté* qui lui servent d'horizon référentiel —, mais accorde une importance démesurée aux textes d'indépendantistes radicaux, dont feraient partie Camille Laurin et Léandre Bergeron.

Je n'insiste pas sur la dimension polémique de l'ouvrage de Richler, dans la mesure où plusieurs l'ont fait depuis sa parution. C'est plutôt à la relation singulière qui s'établit entre l'auteur et son lieu d'écriture que j'aimerais m'attarder. Paradoxal et ambigu, le rapport au lieu natal constitue, me semble-t-il, le nœud et le point aveugle de l'argumentation de l'auteur. Comment concilier l'amertume qu'il nourrit contre la communauté francophone et cet amour pour Montréal dont il se réclame toujours dans les pages de *Oh Canada! Oh Quebec*? Comment, en outre, ne pas voir se dessiner dans les fréquentes évocations du Montréal dynamique des années 1950 une forme de nostalgie du pays perdu? Ces interrogations, qui furent au cœur de nombre d'articles et de reportages consacrés à ce pamphlet, demeurent malheureusement sans réponse. Richler sème constamment le doute, oscillant entre des points de vue de prime abord irréconciliables. Il prétend par exemple ne pas comprendre ceux qui l'accusent de défendre une vision passéiste de la société québécoise :

I wrote *The New Yorker* article and this book because — Michel Bélanger notwithstanding — this is my home and I care deeply about what is happening here. So I am more than somewhat baffled by those who have explained my article by saying I don't like living in Quebec or that I suffer from a nostalgia for the past.

“My lost paradise”, wrote Agnès Gruda in *La Presse*.

What past? Which paradise?

The thirties, when *Le Devoir* was raging against the Jews?

The forties, when Marshal Pétain was being celebrated as a hero, and Francophones were marching down the Main shouting “Kill the Jews”?

Or maybe the fifties, when me and my chums on St. Urbain Street controlled the levers of financial power in the province and clapped hands every time the

+ + +

32 « les indépendantistes extrémistes, dont on connaît la propension pour les attentats à la bombe et les enlèvements » (*Oh Canada! Oh Québec!*, traduit de l'anglais par Daniel Poliquin, *op. cit.*, p. 43).

thuggish Duplessis sent his uniformed hoodlums out to crack strikers' heads³³?
(OCOQ, 257)

Pourtant, le Montréal des années 1950 demeure une référence récurrente dans le discours de l'auteur: «[...] a time when English, as well as French, thrived there and the two cultures enriched rather than excoriated one another. Those, those were the days when Montreal, beyond a doubt, was the most enjoyable and cosmopolitan city in a still picayune country³⁴.» (OCOQ, 106) Richler évoque aussi les artistes et les auteurs majeurs qui vivaient alors à Montréal, Mavis Gallant, Christopher Plummer, Rupert Caplan et Hugh MacLennan, ajoutant: «We also read novels by French Canadians (in my case, in translation), among them *The Tin Flute* by Gabrielle Roy and *The Plouffe Family* by Roger Lemelin³⁵.» (OCOQ, 106) Habitée par le fantasme de la cohabitation pacifique et des échanges culturels fructueux, cette représentation quasi euphorique du lieu d'origine emprunte une forme spectrale, devient l'arrière-plan nécessaire à l'élaboration de l'argumentaire de l'auteur. À ce Montréal disparu se superpose en effet l'image de la métropole déchue où les perspectives économiques seraient moins avantageuses et où les lois linguistiques et les politiques de sauvegarde du français feraient fuir les non-francophones et les nouveaux arrivants.

Ce sombre portrait n'est pas sans rappeler le Montréal contemporain décrit dans les pages du dernier roman de Richler, *Barney's Version*³⁶, paru en 1995. L'ultime ouvrage de fiction de Richler incorpore certaines des thèses développées dans *Oh Canada! Oh Quebec!*, et en propose en quelque sorte une réécriture romanesque. L'auteur cherche à multiplier les symptômes de la dégradation et de l'acculturation de sa ville natale. Au même titre que le «cherished Quebec» des années 1950, le Montréal mythique de l'enfance, décrit dans ses premiers romans, n'est plus. Le quartier du Mile-End, déserté par les Juifs qui lui ont préféré des banlieues cossues, est désormais habité par des immigrants portugais, italiens et grecs, et par de jeunes artistes et étudiants: «My old neihbourgood now also boasts a New Age bookstore, a vegetarian restaurant, a shop that deals in holistic medi-

+ + +

33 «J'ai écrit l'article du *New Yorker* et ce livre parce que — quoi qu'en pense Michel Bélanger —, je suis ici chez moi, et ce qui se passe ici m'intéresse beaucoup. Je suis donc plus qu'étonné d'entendre les commentateurs de mon article dire que je n'aime pas vivre au Québec, ou que je souffre de nostalgie. "Mon paradis perdu", écrit Agnès Gruda dans *La Presse*. Quelle nostalgie? Quel paradis perdu? Les années 30, lorsque *Le Devoir* rageait contre les Juifs? Les années 40, lorsque le maréchal Pétain était considéré comme un héros au Québec, et que les francophones dévalaient la rue Saint-Laurent en scandant "Mort aux Juifs"? Ou alors les années 50, à l'époque où moi et mes petits copains de la rue Saint-Urbain contrôlions les leviers du pouvoir financier dans la province et applaudissions chaque fois que cette brute de Duplessis dépêchait ses crapules en uniforme pour faire matraquer les grévistes?» (*Ibid.*, p. 293) **34** «[...] une époque où anglophones et francophones prospéraient dans la même ville, et les deux cultures se fécondaient mutuellement au lieu de s'affronter. C'était bien cela, l'époque où Montréal [était] sans doute la ville la plus agréable et la plus cosmopolite dans un pays colonial.» (*Ibid.*, p. 126) **35** «On lisait également des romans de Canadiens français (dans mon cas, en traduction), parmi lesquels *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy et *La famille Plouffe* de Roger Lemelin.» (*Ibid.*, p. 127) **36** Mordecai Richler, *Barney's Version*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1997. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *BV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

cines, and a buddhist temple of sorts³⁷.» (BV, 68) Le club de hockey Le Canadien, auquel le narrateur vouait naguère un culte, a perdu son aura particulière : « du jadis légendaire Club de hockey Canadien » (« no longer our Glorieux », BV, 51) de préciser Barney. Même les noms des rues de Montréal qu'il connaissait s'effacent : le boulevard Dorchester est devenu René-Lévesque, Mountain street, la rue de la Montagne. L'onomastique urbaine autrefois familière est dominée par « l'admirable langue de notre collectivité opprimée³⁸ » (BV, 10-11). Tout se passe comme si Barney Panofsky se trouvait exilé dans son propre lieu, étranger au sort d'une collectivité à laquelle il ne peut plus appartenir. La ville, qui étalait autrefois des repères et des signes facilement reconnaissables, a endossé une nouvelle identité ; pire, le Montréal contemporain de *Barney's Version* se présente sous la forme d'un lieu ruiné où les anciens monuments ne sont plus que les spectres d'eux-mêmes. Barney affirme même : « Soon the only English-speaking people left in Montreal will be the old, the infirm, and the poor³⁹. » (BV, 81)

Malgré les nombreux reproches qu'il adresse à la communauté francophone, le narrateur manifeste une certaine ouverture. Lors d'une rencontre avec sa fidèle amie Solange, d'origine canadienne-française, Barney ironise sur le thème des deux solitudes et, source intarissable de remarques ironiques, sur le prochain référendum québécois. À Solange, il dit : « Now tell me, speaking as a bona fide pepper, a pure laine frog, probably descended from les filles du roi how are you going to vote in the referendum⁴⁰? » (BV, 169) Solange lui répond : « I'm seriously thinking of voting Yes this time [...] why shouldn't we have our own country? » Ce à quoi rétorque Barney : « Because it would destroy mine. Your ancestors were stupid. They should have sold Quebec and kept Louisiana⁴¹. » (BV, 169) Ces quelques répliques s'avèrent particulièrement révélatrices : Barney ne tente pas de dissuader son interlocutrice en invoquant des raisons historiques qui ne tiennent pas du préjugé culturel ou en élaborant un argumentaire fondé, il se contente d'opposer au fantasme de souveraineté de l'autre sa propre vision, sa propre fiction sociétale ou, plus simplement, son propre désir. Réfugié dans la nostalgie, conscient de son statut de plus en plus minoritaire, incapable de quitter la ville qu'il aime, le narrateur devient une sorte de résistant passif, un survivant ; le seul argument qu'il fournit à Solange est de nature

+ + +

37 « Mon ancien quartier s'est enrichi d'un espace New Age, d'un restaurant végétarien, d'une échoppe à médecines douces et d'une sorte de temple bouddhiste. » (Mordecai Richler, *Le monde de Barney*, traduit de l'anglais par Bernard Cohen, Paris, Albin Michel, 1999, p. 97) **38** Traduction de : « glorious language of our oppressed collectivity » (*Ibid.*, p. 24). **39** « Bientôt, les seuls anglophones restants à Montréal seront les vieux, les infirmes et les pauvres. » (*Ibid.*, p. 114) **40** « toi, en tant que Québécoise cent pour cent, Frenchy pure laine, descendante probable des "filles du roi", qu'est-ce que tu vas voter, au référendum? » (*Ibid.*, p. 227) Notons que la généalogie singulière des Canadiens français est également évoquée dans *Oh Canada! Oh Québec!* : « Some of the Québécois pure laine or de vieille souche are in fact the progeny of les filles du roi, or hookers, imported to New France by Jean-Baptiste Talon » (*OCOQ*, 102); « certains Québécois pure laine ou de vieille souche sont en fait les rejetons des filles du roi, ces prostituées importées en Nouvelle-France par Jean Talon » (*Oh Canada! Oh Québec!*, traduit de l'anglais par Daniel Poliquin, *op. cit.*, p. 123). **41** « Je pense sérieusement voter "Oui" cette fois. [...] mais pourquoi ne pas avoir notre propre pays, finalement? » ; « Parce que cela détruirait le mien. Tes ancêtres ont été idiots, Solange : ils auraient dû vendre le Québec et garder la Louisiane. » (*Le monde de Barney*, traduit de l'anglais par Bernard Cohen, *op. cit.*, p. 227)

émotive: «Et ce serait une idiotie de ta part, de voter “Oui”. Je ne veux pas⁴²» (BV, 170), réplique qui rappelle à bien des égards la rhétorique des enfants. À court d'arguments, le narrateur n'arrive plus qu'à formuler une évidence: je ne veux pas que tu changes le monde que je connais, je ne veux pas que tu détruises mon château de sable, mon mirage, mon lieu. Ici, les questions de politique s'avèrent fort éloignées des emportements de la place publique, elles sont plutôt ramenées au territoire des affects et de la vie intime. Le ton n'est plus à la dérision ou à la colère, mais à une forme de résignation et de défaitisme dénués d'agressivité.

Il me semble important de souligner un fait: Barney, réactionnaire et amer, refuse de comprendre les nationalistes québécois car il lui est impossible, voire impensable, de partager leurs revendications. Pour lui, leurs désirs ne peuvent être les siens. Une sorte d'«angoisse diffuse de la disparition⁴³», pour reprendre les mots de Yan Hamel, habite Barney, le tiraille au point de lui inspirer l'écriture de ses mémoires, de sa version des faits et des événements de sa vie gâchée. Les mémoires, écrits dans le but de rétablir la vérité malmenée par son ennemi, le très institutionnel écrivain Terry McIver, forment en dernière instance l'ultime lieu, l'ultime souvenir d'un apatride. Se définissant comme «un paria social» («social pariah», BV, 165), «une anomalie, une anomie» («an anomaly, [...] an anomie», BV, 2), Barney ne possède que des références passées, refuse tout autant de se reconnaître dans le nouveau contexte métropolitain que de l'abandonner.

Ce détour par la fiction permet de relativiser le point de vue de Richler face à la communauté québécoise francophone. La nostalgie du pays, de la ville et du quartier perdus, l'angoisse de la disparition et l'amertume de celui qui ne retrouve plus ses repères jadis familiers ne sont pas uniquement nourries par le mépris, mais renvoient aussi à un sentiment d'étrangeté, à une forme d'exil non consenti en son lieu propre. En outre, bien que le caractère polémique des essais voile des réflexions plus subtiles sur le rôle de l'écrivain dans la société, il importe de rappeler que Richler s'en prend aussi farouchement aux institutions littéraires qu'aux protectionnismes culturels. Aussi radical soit-il, le point de vue de Richler ne fait pas figure d'exception. Les écrivains et les intellectuels anglo-québécois réunis par la revue *Liberté* en 1989, dans un dossier intitulé «Strangers in Paradise/Étranglés au Québec⁴⁴», se déclaraient pour la plupart hostiles aux lois linguistiques québécoises et disaient ressentir cette angoisse de la disparition qui anime Richler et son personnage de Barney Panofsky.

+ + +

⁴² Traduction de: «It would be foolish of you to vote Yes. I don't want you to do it». ⁴³ Yan Hamel, *loc. cit.*, p. 62. Paradoxalement, c'est à l'institution littéraire, telle qu'elle est vue par le personnage de Barney, que Yan Hamel attribue cette angoisse diffuse de la disparition. ⁴⁴ «Strangers in Paradise/Étranglés au Québec», *Liberté*, n° 183, 1989, p. 5-91.

GAIL SCOTT : TO HAVE THE DOUBLE SENSE OF BELONGING AND BEING EXCLUDED

La fragilité culturelle, le mineur, la menace, surtout, que représentent les nouvelles revendications de la communauté québécoise francophone confinent Mordecai Richler à l'inconfort et au malaise. Il en va autrement chez Gail Scott et David Homel, qui se présentent tous deux comme des écrivains minoritaires, revendiquant leur situation incertaine et en faisant même le lieu privilégié de leurs pratiques respectives. On ne saurait cependant surestimer la parenté des poétiques de ces deux écrivains : entre Scott et Homel s'impose une communauté de pensée que dément toutefois une lecture plus attentive de leurs essais et romans.

En 1988, la revue *Châtelaine* consacrait un court texte à l'écrivaine Gail Scott. Révélateur, le titre de cet article, «Gail Scott, romancière anglophone et séparatiste», semblait subsumer un préjugé tacite : l'écrivain anglophone, minoritaire vivant en marge de la communauté francophone, ne saurait partager les revendications des souverainistes québécois. Pierre Turgeon attribuait d'ailleurs un caractère d'exception à la démarche de Scott, qualifiant l'auteure d'«oiseau rare⁴⁵» et de «première romancière anglophone et indépendantiste⁴⁶». Il apparaît certes réducteur de ramener la poétique de Scott au simple syntagme «romancière anglophone et indépendantiste», même si l'auteure s'est déclarée solidaire de la cause souverainiste. Si les événements politiques québécois traversent son œuvre, ils sous-tendent cependant une part seulement de sa réflexion sur les identités culturelle et intime. La poétique de Scott conjugue en effet mémoire personnelle, contexte culturel au sens large (le pays, l'espace urbain, l'influence du groupe) et considérations formalistes. Étroitement liés, ces trois aspects s'interpénètrent au point de ne pouvoir être dissociés. Ainsi, dans *Spaces Like Stairs*, *Heroine* et «Miroirs inconstants», les rapports à l'espace, qu'il soit montréalais ou plus largement québécois, sont parties intégrantes d'une pensée de l'œuvre et de l'écriture⁴⁷.

Paru en 1989, le recueil d'essais *Spaces Like Stairs*⁴⁸ constitue, comme le note Bina Toledo Freiwald, un travail de théorie-fiction par lequel s'éclairent plusieurs des enjeux du roman *Heroine*⁴⁹. Les textes réunis dans cet ouvrage s'attachent à décrire le processus inhérent au geste d'écriture, «un perpétuel travail en devenir» («a perpetual work-in-progress», *SLS*, 9) remarque Scott, la construction d'une mémoire intime et corporelle, mais également le caractère politique d'un certain

+ + +

45 Pierre Turgeon, «Gail Scott, romancière anglophone et séparatiste», *Châtelaine*, vol. XXIX, n° 9, 1988, p. 201. **46** *Ibid.*, p. 204. **47** La question de la traduction apparaît centrale dans la réflexion théorique et la pratique romanesque de Gail Scott. À ce propos, voir l'article «Écrire-traduire entre les langues. Les effets de traduction et de bilinguisme dans les romans de Gail Scott» de Gillian-Lane Mercier publié dans le présent dossier. **48** Gail Scott, *Spaces Like Stairs*, Toronto, The Women's Press, 1989. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SLS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **49** Selon Bina Toledo Freiwald, «*Spaces Like Stairs*, a work of fiction-theory, can be seen as a companion piece to *Heroine*», «"Towards the Uncanny Edge of Language": Gail Scott's Liminal Trajectories», *Essays on Canadian Writing*, n° 54, 1994, p. 63.

« nous », formé par « un réseau de femmes parlant, écrivant, pensant [...], témoin d'une décennie remarquablement prolifique en écritures féministes et postmodernes au Québec⁵⁰ » (*SLS*, 10). Le thème de l'amitié, voire de la sororité, se situe au cœur de l'ouvrage, apparaît comme un élément clé du parcours personnel et de la poétique de l'auteure. Lieu de reconnaissance du même et de l'autre, la sororité favoriserait, selon Scott, l'émergence d'une conception singulière de la communauté, laquelle serait à la fois ancrée dans les formes concrètes de l'existence — la voix, le corps, l'habitation — et dans un vaste territoire imaginaire fait de mythes, de références partagées et de lieux de mémoire.

L'essai « Virginia and Colette: On the Outside Looking in » est sans doute le texte qui témoigne le plus éloquentement de cette question. L'auteure y relate sa rencontre avec l'écrivaine France Théoret en 1976, survenue, précise-t-elle, peu de temps après l'élection du Parti québécois. L'amitié entre les deux femmes s'est construite sur le désir de dépasser la séduction première exercée par l'étrangeté culturelle de l'autre et s'inscrivait par là dans un processus de remise en question des préjugés culturels. Ne souhaitant plus se conformer à des codes surannés, elles aspiraient alors, comme le remarquait Théoret, à exister « comme des femmes de [leur] génération » (« as women of [their] generation », *SLS*, 32). Vivre au présent ne supposait pas nécessairement faire table rase du passé et cultiver une forme d'amnésie sélective, en niant par exemple l'importance de leurs éducations religieuses respectives, mais plutôt renoncer au confort des cadres qu'elles s'étaient elles-mêmes donnés. Comme le note Scott au fil de son essai, « un curieux jeu de miroirs » (« a strange game of mirrors ») s'est établi entre elles, un jeu qui mettait souvent au jour les désirs que chacune projetait sur l'autre. Aussi, admet Scott, « à cette époque, [elle] projetai[t] sur elle l'image de Colette: une entière présence; une intelligence sensuelle et cérébrale à la fois. France projetait probablement sur moi ce qu'elle appelait le "réconfortant ascétisme de Virginia Woolf" ⁵¹ » (*SLS*, 35). Les images de deux figures marquantes des littératures française et anglaise, et non québécoise et canadienne, étaient ainsi tenues pour des reflets imparfaits, mais néanmoins essentiels à la reconstruction de leurs identités d'écrivaines et de femmes. C'est donc par le biais d'une amitié singulière, d'un face-à-face lucide, que Scott consentit à relire son héritage anglo-protestant, à en déboulonner les monuments pour mieux interroger le matériau même de l'écriture.

Le désir de subversion des codes langagiers, formulé à plusieurs reprises dans les essais réunis dans *Spaces Like Stairs*, témoigne d'une volonté de réappropriation de la mémoire collective, mais s'avère également lié à la question de l'habitation d'un temps communautaire. Loin d'être conçue à la manière d'un ensemble fixe et contraignant, par lequel les initiatives individuelles seraient brimées, la communauté est pour l'auteure un lieu d'expérimentations et d'incessantes remises en question.

+ + +

50 Traduction de: « a network of women speaking, writing, thinking [...] intersect[ing] a decade of remarkable flowering of feminist, postmodern writing in Québec ». **51** Traduction de: « I was projecting on her at that moment my image of Colette: a total presence; an intelligence both sensual and cerebral. At the time France was probably projecting on me what she called the "reassuring asceticism of Virginia Woolf" ».

À l'instar du jeu de miroirs qui s'est établi entre elle et France Théoret, les échanges communautaires sont voués à ébranler les certitudes du sujet, à lui faire ressentir l'inaltérable fragilité de ses convictions et de ses préjugés culturels :

I know my relationship with France and other Québécois women writers opened me early to ideas not easily accessible to most Anglophones. [...] But it also led me to a new vision of my own culture inasmuch as I could study that culture reflected in the eyes of the cultural (and colonized) other. [...] For regardless of the language we speak, the culture we live in, we always have the double sense of both belonging and being excluded.

Standing on the outside — the better, perhaps, to create⁵². (SLS, 41)

« [Avoir] l'impression contradictoire d'être à la fois accueillies et exclues », cela pourrait bien résumer la posture de l'écrivaine qui n'hésite pas à rappeler l'importance de sa « double appartenance culturelle » (« cultural doubleness », SLS, 47), de ce singulier partage des références et des voix éprouvé à même le corps, à même le texte.

Il importe cependant de souligner le caractère parfois conflictuel et douloureux de la « double appartenance culturelle » de Gail Scott. Dans son essai « A visit to Canada », elle affirme qu'elle ne saurait assumer pleinement le rôle d'ambassadrice de la culture québécoise au Canada anglais, car elle refuse de croire en une traduction transparente des codes langagiers et culturels. Le jeu de miroirs en effet, lorsqu'il se hasarde sur des scènes plus officielles, risque de se transformer en une célébration de l'exotisme et du pittoresque : « Traveling in English Canada, I sometimes sense an imputation of exoticism to Québécois women which leaves me feeling that, under the surface of our raised consciousness are buried less positive latent attitudes, vestiges of the conquest mentality of our history⁵³. » (SLS, 44) Or, soutient Scott, il convient de laisser un espace vierge « pour mieux entendre la différence » (« for the hearing of difference », SLS, 44). Cet espace, notion cruciale s'il en est, emprunte diverses formes au fil des essais réunis dans *Spaces Like Stairs* : il ramène au lieu d'origine, au lieu d'adoption, à la communauté, restreinte et élargie, mais aussi au texte qui fait figure de territoire imaginaire. « Le problème est dans l'espace » (« The problem is in the space »), scande Scott dans le court texte qui donne son titre au recueil, dans l'espace entre la tradition patriarcale et les nouvelles formes qu'explorent les écrivaines féministes, dans l'espace entre la

+ + +

52 « Je sais que ma relation avec France et d'autres écrivaines québécoises m'a rendue sensible à des idées peu accessibles à la plupart des anglophones. [...] Mais cela m'a aussi permis de développer une nouvelle vision de ma propre culture, dans la mesure où je pouvais voir comment elle était perçue par les membres de l'autre culture (colonisée). [...] Peu important notre langue et notre culture, nous aurons toujours l'impression contradictoire d'être à la fois accueillies et exclues. Se tenir à l'extérieur — la meilleure posture sans doute pour créer. » **53** « En voyageant au Canada anglais, j'ai senti que l'on conférait un caractère exotique aux femmes québécoises. J'ai ainsi eu l'impression que nos consciences éclairées dissimulaient des préjugés latents, des vestiges de la mentalité conquérante de notre histoire. »

conscience et l'inconscient, dans l'espace, en somme, «à la frontière de la réalité/de la théorie/de la fiction» («between reality/theory/fiction», *SLS*, 109).

L'écriture du roman *Heroine*, paru en 1987, s'inscrit à l'intérieur de cette réflexion sur les différents espaces, voire les diverses places, que doit occuper et explorer le personnage féminin. Dans le journal de création de ce roman, publié dans *Spaces Like Stairs*, «un faux journal en quelque sorte» («a fake diary in a sense», *SLS*, 79), l'auteure se demande comment elle fera pour investir l'espace romanesque, genre déjà lourdement codifié, et y faire évoluer son héroïne : «But what's the story? And how shall I write it so the inner voice does not overwhelm the external interplay between her, the city, her, politics, her and her friends⁵⁴.» (*SLS*, 79) Ainsi partagé entre la théorie et la fiction, mais aussi entre l'intime et le politique, *Heroine*⁵⁵ s'attache au parcours d'une jeune femme ontarienne, Gail, poète et aspirante romancière, arrivée à Montréal à la fin des années 1960. Plus de dix ans plus tard, alors qu'elle se remet péniblement d'une rupture amoureuse, la narratrice se remémore les premières années de son séjour, marquées par son engagement révolutionnaire et par sa prise de conscience féministe. Marxiste, féministe, mais aussi surréaliste et moderniste, elle relate, sur le mode introspectif, le passage à une nouvelle époque, que l'on pourrait appeler celle de la «fin des idéologies». Au fil de son parcours, la narratrice souhaite devenir une héroïne moderne qui «adopte l'attitude détachée de l'artiste» («[who] has the detachment of an artist», *H*, 61), «forte et passionnée, sa propre personne» («strong and passionate, her own person», *H*, 58). Mais ce programme, aussi séduisant soit-il, emprunte les contours de l'utopie : comment en effet pourrait-elle prétendre à une absolue indépendance alors que sa mémoire est traversée par les spectres du passé? Une mère castratrice, un héritage anglo-protestant, un amoureux infidèle, des désirs inassouvis... Reprenant certains des questionnements formulés dans *Spaces Like Stairs*, l'héroïne du roman de Scott est, elle aussi, prise dans un étrange jeu de miroirs, dans un processus qui la pousse à interroger son passé pour mieux habiter le présent.

Cette réflexion sur le devenir du sujet féminin s'avère étroitement liée à la question de la construction des identités nationales et culturelles. Dans *Heroine*, le lieu ne constitue guère un vague arrière-plan sociologique, mais apparaît comme un espace de rencontres et d'échanges : «In this city, everyone's a minority⁵⁶.» (*H*, 63) N'abandonnant pas la ville à son sort — à l'instar des riches anglophones dépeints par Richler — les personnages de Scott, issus de diverses cultures, y élisent domicile et l'apprivoisent lentement. Si le Montréal de Richler est un lieu ruiné, délaissé par ses habitants, celui de Scott est un lieu où l'on arrive et où l'on s'installe dans le but de se refaire une vie.

Même si elle joue parfaitement et volontairement le rôle de la transfuge, intéressée par la culture de l'autre au point de vouloir faire oublier ses propres

+ + +

54 «Mais quelle est l'histoire? Et comment faire pour que la voix intérieure ne bouleverse les rapports entre elle, la ville, elle, la politique, elle et ses amis.» 55 Gail Scott, *Heroine*, Toronto, The Coach House Press, 1987. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *H*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 56 «Dans cette ville, chacun est une minorité.»

origines, la narratrice est, de son propre aveu, souvent considérée comme une « Anglaise coincée » (« uptight Anglaise », *H*, 85), une représentante de la « nation colonisatrice » (« colonizing nation », *H*, 76) ou, au mieux, une « Anglaise exotique (c'est-à-dire jolies boucles, mignon accent, et gènes porteurs de la recette du succès)⁵⁷ » (*H*, 161). Or, contrairement au personnage richlierien de Barney qui se présente comme le dernier survivant d'une communauté en voie d'extinction, Gail développe une sorte de complexe historique, tente par tous les moyens de se reconstruire une identité nouvelle et choisit l'aliénation au sens propre du terme. Le soir des élections de 1976, par exemple, elle se réjouit de la victoire du Parti québécois, même si sa présence est presque considérée comme une intrusion : « A comrade looks at me, LA SEULE ANGLAISE, and says, almost worried: "Well now how do you feel?" [...] Slightly embarrassed, I stand up, raising my glass, and shout: "Vive le Québec libre"⁵⁸. » (*H*, 89) La narratrice de *Heroine* opte ainsi pour une aliénation compensatoire ; elle a le désir de faire oublier ses origines et la mythologie qui les accompagne. Son groupe, qu'il soit marxiste, féministe, nationaliste, surréaliste ou, plus largement, québécois francophone, influence son comportement et lui fait croire en une possible communion avec l'autre.

L'attitude de Gail s'avère en ce sens diamétralement opposée à celle du personnage de Barney qui, né à Montréal, certain de ses origines, se voit dépossédé de celles-ci dans le nouveau contexte urbain. Barney choisit la solitude et la résistance passive, les seules armes du survivant. C'est dire que les deux romans, qui empruntent tous deux la forme de l'autobiographie fictive, n'adoptent guère les mêmes stratégies narratives. En se racontant, le personnage de Barney lutte contre les pertes de mémoire qui l'affligent, se fait violence pour retrouver ce qui a été perdu, ce qu'il a perdu. Relater « l'histoire vraie d'une vie gâchée » (« the true story of [a] wasted life », *BV*, 52), c'est justement s'attacher à la négativité et au désordre grandissants d'une vie. L'héroïne de Gail Scott a, au contraire, une mémoire hypertrophiée et circule entre les différents espaces culturels dans le but avoué de tout emmagasiner, de tout avaler : elle collectionne les faits, les dates, les événements, les moments. Elle absorbe les discours ambiants, devient une sorte d'écran vierge — d'espace, pour reprendre les mots de *Spaces Like Stairs* — sur lequel sont projetés les images et les discours de la société contemporaine.

L'exemple de *Heroine* permet d'illustrer la question complexe des rapports à l'altérité culturelle explorée dans les pages de *Spaces Like Stairs*. Inscrit dans un nouvel espace sociopolitique et linguistique, le sujet des textes de Scott se maintient constamment dans une posture incertaine, au seuil du déséquilibre : il refuse l'aliénation tout en tentant d'approfondir, sur le mode de l'empathie forcément, la connaissance de ce qui n'est pas son lieu natal. Comme le précise Scott dans

+ + +

57 Traduction de : « exotic anglaise (i.e. fair curls, a cute accent, and genes imprinted with the formula of success) ». 58 « Un camarade me regarde, LA SEULE ANGLAISE, et me demande, presque inquiet : "Comment te sens-tu maintenant ?" [...] Légèrement embarrassée, je me redresse, je lève mon verre, et je déclare : "Vive le Québec libre". »

«Miroirs inconstants», paru en 1999 dans le dossier «Écrire en anglais au Québec: un devenir minoritaire?», l'écrivain minoritaire est

un sujet éternellement sur le point de basculer soit dans le «mainstream» continental, soit dans le «mainstream», si l'on peut dire québécois. Pour pouvoir travailler sa langue mineure, il faut à la fois être un peu à l'écart, attitude préalablement inscrite dans le mot mineur, et aussi participer à la vie sociale, culturelle, et littéraire québécoise⁵⁹.

La fragilité, l'ébranlement et le doute, loin d'être assimilés, comme c'est le cas chez Richler, à un inconfort non désiré, permettent à l'écrivaine d'habiter son lieu, son époque et son écriture, renvoient à une sorte de souplesse et non à une forme de pauvreté culturelle, «d'exiguïté» pour reprendre le mot de François Paré⁶⁰.

DAVID HOMEL : ÊTRE UN TIREUR D'ÉLITE TOUT EN RESTANT DANS LES MARGES

À l'instar de Gail Scott, l'écrivain d'origine américaine David Homel a choisi de s'installer à Montréal. Il y a écrit ses premiers romans⁶¹ tout en s'adonnant à la pratique de la traduction. Il a d'ailleurs traduit plusieurs romans québécois, dont *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* de Dany Laferrière et, avec la collaboration de Fred Reed, *Le cercle de Clara* de Martine Desjardins et *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx. Ces traductions lui ont valu respectivement les Prix du Gouverneur général en 1995 et 2001 ainsi que le prix Qspell en 2003. Sa réflexion sur la traduction littéraire lui a inspiré la rédaction d'essais parus notamment dans *Translation Review*, *Liberté* et dans l'ouvrage collectif qu'il a codirigé avec Sherry Simon, *Mapping Literatures. The Art and Politics of Translation*⁶². Certains de ses travaux sur l'art de la traduction portent sur la transposition américaine de la langue orale franco-québécoise — le joul des partipristes plus particulièrement — et sur les traditions traductologiques du Canada anglais et du Québec⁶³.

Le point de vue de Homel sur la situation de l'écrivain anglo-québécois pourrait bien se situer à la croisée des perspectives si divergentes empruntées par Richler et par Scott. Comme Richler, qu'il qualifie d'ailleurs de «plus grand

+ + +

⁵⁹ Gail Scott, «Miroirs inconstants», *Québec Studies*, n° 26, 1998/1999, p. 24. ⁶⁰ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992. ⁶¹ David Homel, *Electrical Storms*, Toronto, Random House of Canada, 1988; *Rat Palms*, Toronto, Harper Collins Publishers, 1992; *Sonya & Jack*, Toronto, Harper Perennial, 1995; *Get on Top*, Toronto, Stoddart, 1999; *L'analyste*, traduit de l'américain par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003; *The Speaking Cure*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2003.

⁶² David Homel et Sherry Simon (dir.), *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*, Montréal, Véhicule Press, 1988. ⁶³ Voir notamment «The Way They Talk in Broke City», *Translation Review*, n° 18, 1985, p. 23-24, repris dans *Mapping Literature. The Art and Politics of Translation*, op. cit., p. 56-59 et «Dans les deux sens (la traduction littéraire au Canada)», *Liberté*, vol. XXXV, n° 1, 1993, p. 132-138.

romancier montréalais⁶⁴», Homel se réclame d'une pratique détachée des diktats institutionnels, se présente comme un «free-lancer» peu concerné par les courants littéraires contemporains. À la manière de Scott, il admet apprécier le statut d'écrivain minoritaire : «Vous pouvez donc vous imaginer le luxe que signifie le statut de minorité. Comme si vous étiez un agent libre qui avait connu une bonne saison : vous pouvez aller partout. On peut être un tireur d'élite en restant dans les marges⁶⁵.» «Agent libre», «tireur d'élite», ces expressions rappellent l'esprit franc-tireur qui, selon Harold Rosenberg⁶⁶, animerait les écrivains américains. Comme l'explique Michel Biron dans *L'absence du maître*, «le franc-tireur se bat seul, avec une connaissance relative et un respect limité des principes militaires, mais avec succès⁶⁷». Suivant cette logique, le statut d'écrivain minoritaire ne correspond nullement, dans la pratique et la réflexion de Homel du moins, à une forme de fragilité identitaire, mais renvoie plutôt au caractère «vindicatif et bagarreur» (QP, 54) de ceux qui, exilés, ont dû lutter pour leur survie. Il permet à l'individu d'affirmer une manière et un style, de «s'alimenter à d'autres courants que ceux qui [l']environnent» et de ne point être «à la remorque de la nation ingouvernée à laquelle [il appartient]» (QP, 53).

Ces propos peuvent paraître explicitement désengagés, Homel aspirant à une indépendance d'esprit à la Richler. L'auteur, toutefois, ne prétend pas nier ou occulter l'importance des liens qu'il entretient avec ses cultures d'origine et d'adoption. Distant et solidaire à la fois, il se situe dans l'entre-deux, affichant une certaine méfiance à l'égard des thèses trop radicales. Dans l'entrevue qu'il accorde à Marcos Ancelovici et Francis Dupuis-Déri, les directeurs de l'ouvrage collectif *L'archipel identitaire*, Homel précise que «l'identité, c'est ce dont on hérite de nos parents, mais c'est aussi l'usage que l'on fait de cet héritage⁶⁸». Fier d'appartenir à la communauté juive, qui compte parmi ses membres des penseurs importants tels Emmanuel Levinas et Armand Abécassis (AI, 140), l'auteur n'en dénonce pas moins le devoir d'exemplarité conféré à ses porte-parole, ne pouvant accepter par exemple la complaisance de ceux qui exigent qu'une œuvre littéraire «présente un portrait positif des Juifs. Il y a, ajoute-t-il, un grand souci d'exemplarité chez la bourgeoisie juive. Elle demande à ses auteurs : "Racontez des histoires sur nous, mais uniquement des histoires héroïques"» (AI, 140). Il critique pour les mêmes raisons les concepts par trop abstraits de «culture canadienne» ou de «culture amérindienne» (AI, 145).

Pour Homel, le critère d'exemplarité, de toute forme d'exemplarité pourrait-on dire, n'est ni recevable ni opératoire. L'art, qu'il s'inscrive ou non dans une

+ + +

64 David Homel, «Moi et Mordecai», *La Presse*, 4 juillet 2001, p. A-4. **65** David Homel, «Un pays ? Quel pays ?», traduit par Marie-Andrée Lamontagne, *Liberté*, vol. XXXIV, n° 5, 1992, p. 56. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle QP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **66** Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, cité par Michel Biron, *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Socius», 2000, p. 45. **67** Michel Biron, *op. cit.*, p. 45. **68** Marcos Ancelovici et Francis Dupuis-Déri (dir.), *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal, 1997, p. 136. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AI, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

tradition donnée, est d'abord un lieu d'inventivité qui ne doit pas se nourrir uniquement de la mythologie personnelle de son auteur. D'ailleurs, Homel ne se gêne guère pour afficher ses réticences à l'endroit d'une littérature intime privilégiant le narcissisme littéraire, le témoignage et les jeux de miroirs. Ce courant de la littérature contemporaine — plus particulièrement présent en France selon l'auteur — transformerait l'intimité en une scène quasi théâtrale, ne laissant plus de place ou presque à l'ironie et à la véritable création. Selon Homel, la pensée féministe serait en partie responsable de la prolifération des écritures du moi : « Le féminisme a fait beaucoup de bonnes choses, mais il est responsable de l'état d'esprit qui règne dans le milieu artistique. Ce sont les féministes qui les premières ont affirmé : si cela m'est arrivé, c'est un roman. Le vécu devient le roman. » Homel ajoute : « Le livre sera plus médiatique et donc plus rentable si l'écrivain est membre d'une nation ou d'un groupe de victimes. » (AI, 137) On le voit, la poétique de Homel se distingue assez radicalement de celle de Scott : pour cette dernière, en effet, la mémoire intime est la source d'inspiration et le théâtre d'enjeux politiques plus englobants, contribuant ainsi à une pratique littéraire proche de l'autofiction ; pour Homel, en contrepartie, « il n'y a rien de plus ennuyeux que le vécu d'un écrivain qui travaille » (AI, 137). L'œuvre, en ce sens, se doit de transformer le biographique afin de le rendre méconnaissable. Il importe de distinguer les notions d'individualisme et d'intimité, qui sont loin d'avoir valeur de synonymes dans la pensée de Homel. Par individualisme, l'auteur entend, nous l'avons vu, une sorte d'indépendance d'esprit étrangère aux idéologies figées et réfractaire aux embrigadements — qu'ils soient culturels ou sociaux. La force de l'écrivain minoritaire résiderait justement dans sa capacité à se transplanter dans une tout autre culture, à y survivre et, pourrait-on ajouter, à y réussir. La notion d'intimité, quant à elle, renverrait à ce qui ressortit au domaine de la plus stricte confidentialité, à ce qui ne peut être livré en partage ; en somme, au privé.

Mais dans un système littéraire qui privilégie la vie intime de l'écrivain, les romans se borneraient fréquemment à raconter « un “voyage autour de ma chambre” perpétuel » (AI, 143). Selon Homel, au même titre que la vie intime, le lieu d'écriture doit permettre une certaine ouverture sur des espaces imaginaires neufs et insoupçonnés. Habiter, cela ne se résume pas à une forme d'enfermement dans l'écriture du quotidien ou dans un espace-temps correspondant à un strict ici-maintenant :

Je continuerai à vivre dans un paysage industriel de Chicago, à me laisser flotter sur les marais de la Géorgie, dans une barque de pêcheur, à marcher dans une rue poussiéreuse d'Alma Ata, rongant un morceau de charbon pour calmer ma faim. La vie à ces endroits-là me convient tout à fait. Elle me convient aussi à Montréal, qui me permet d'habiter toutes ces contrées imaginaires. (QP, 57)

Montréal — l'auteur se déclare d'ailleurs montréalocentrique dans *L'archipel identitaire* — est le lieu à partir duquel s'anime une cartographie imaginaire, essentielle au geste créateur. Et c'est peut-être là, dans ce désir de recreation du déjà-là, de l'acquis et du connu, que réside l'essentiel de la poétique de l'auteur :

habiter et écrire s'unissent pour mieux former le paysage indéfini d'une véritable fiction, d'un «livre avec une histoire⁶⁹» (AI, 143).

À la littérature est ainsi conférée une fonction de distanciation qui interdirait le repli dans une forme radicale d'autoréférentialité. Un tel présupposé se situe au croisement de l'esthétique et de la morale, ce dont témoignent éloquentement certaines des «leçons» ou des thèses — allusives et subtiles certes — contenues dans les œuvres de Homel. Dans son dernier roman, *L'analyste*, paru d'abord en traduction française en 2003, l'engouement du lectorat contemporain pour la littérature du témoignage est tournée en dérision, conçue comme une forme de divertissement politiquement correct, luxueusement pratiquée par les membres cultivés des sociétés industrialisées. L'écrivain issu d'un pays opprimé, dans le cas présent l'Albanie ou la Serbie, est présenté comme un porte-drapeau, un emblème au sens strict. C'est du moins le sort que connaît Pranvera, l'auteure albanaise persécutée dans son pays natal pour avoir tenu des propos jugés subversifs et dissidents. Au Canada, «pays paisible⁷⁰», mais «étrange contrée» (A, 316), elle est accueillie par une communauté d'universitaires, les «égéries de l'élite intellectuelle» (A, 316), désireuse de réparer les torts qu'elle a subis. On l'accueille dans de vastes maisons où «des pièces [...] demeurent inoccupées toute la journée», où on possède deux salles de bains. Mieux, on lui verse un salaire «non pas pour ce qu'elle produi[t], mais pour ce qu'elle symbolis[e]» (A, 316). Ses témoignages, surtout ceux relatant les tortures et les viols, constituent «des histoires à faire peur [échangées] contre le gîte et le couvert» (A, 317). À force de se donner ainsi en pâture, manière de respecter les règles d'un jeu où l'écrivain devient l'otage de ses propres tragédies, Pranvera en vient à adopter une attitude presque cynique : se croyant arrivée au paradis, elle accumule les frasques et les éclats, se perd consciemment dans la luxure et dans l'alcool, question d'«éprouver les limites de [sa] liberté» (A, 320). L'irréprochable écrivaine qui l'héberge finira par lui dire : «Ce n'est pas parce qu'on sort de captivité [...] qu'on est forcément libre. Du moins dans votre cas.» (A, 321) Pranvera est renvoyée chez elle, punie parce qu'elle n'a pas accepté de jouer jusqu'au bout le rôle de victime qui lui était dévolu. En exerçant son libre arbitre, en redevenant maîtresse de son destin, elle n'a pas su satisfaire les règles tacites formulées par ses sauveurs.

Lors de son exil au Canada, Aleksandar, le narrateur serbe de *L'analyste*, est, lui aussi, élu le porte-drapeau d'une nation opprimée. Auteur d'un seul livre, une histoire de cas inspirée par sa rencontre passionnée avec Tania, Aleksandar découvre alors «ce qu'est la vie d'un écrivain véritable. Une personne publique et

+ + +

69 Notons que l'action de tous les romans de David Homel est située dans des contextes historiques ou géographiques qui entretiennent peu de liens avec le référent montréalais ou, plus largement, québécois. *Electrical Storms* (1988), *Rat Palms* (1992) et *Get on Top* (1999) se déroulent aux États-Unis, tandis que *Sonya and Jack* (1995), situé en partie à Chicago, se termine en Russie. *The Speaking Cure* (2003), le dernier roman de l'auteur, relate le destin d'un psychologue engagé malgré lui dans le conflit serbo-croate. **70** David Homel, *L'analyste*, op. cit., p. 282. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle A, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Certaines des scènes analysées ici ont disparu dans la version anglaise du roman parue sous le titre *The Speaking Cure* (Vancouver/Toronto, Douglas and McIntyre, 2003).

reconnue, dotée d'une audience qui se trouve de l'autre côté des feux de la rampe» (A, 370). L'écrivain, et non l'œuvre, est devenue la chose publique : «Le livre, admet Aleksandar, c'était moi.» (A, 369) Tragicomiques, empreints de l'esprit d'ironie qui caractérise bien souvent la prose de Homel, les figures d'écrivain mises en scène dans *L'analyste* témoignent des écarts idéologiques qui séparent les sociétés bien nanties de celles qui sont dominées par des régimes totalitaires.

Cette opposition a également pour emblème le chanteur et poète Leonard Cohen — seul écrivain canadien ou anglo-qubécois évoqué dans les pages de *L'analyste*. Cohen apparaît d'abord sur les photos que Marko, l'éditeur d'Aleksandar, a prises plusieurs années auparavant lors d'un voyage en Grèce : «Marko et Leonard Cohen posant devant leurs machines à écrire jumelles, d'abord face à face, feignant d'écrire, les sourcils de Marko arqués, comme s'il essayait de lire ce qu'il y avait sur la page de Leonard, puis dos à dos, leurs deux crânes se touchant, leurs deux muses réunies⁷¹.» (A, 184) La présence anecdotique de Cohen passerait sans doute inaperçue si elle ne cristallisait à sa manière les idéaux déçus, les ambitions impossibles, les impasses auxquels les personnages de *L'analyste* doivent obligatoirement faire face. Contrairement à Leonard Cohen, ils ne sauraient choisir volontairement une vie monastique. Pire, ils ne sauraient choisir du tout. La figure de Cohen incarne à elle seule l'idée du libre arbitre, du luxe total et absolu que connaissent certains Occidentaux. L'individu peut décider de se sacrifier égoïstement, de mener une vie recluse par goût, non pas à la manière des héros qui agissent au nom du bien commun, mais selon une logique quasi inversée. L'être se consacre ainsi à l'élévation de sa seule conscience, à son évolution spirituelle, recherchant par là même une forme de bonheur immatériel. Or, cette forme de quête constitue un anachronisme, une sorte d'absurdité, pour les intellectuels et artistes serbes de *L'analyste* :

- Je me demande ce que ferait Leonard Cohen en pareilles circonstances.
- Leonard Cohen n'a jamais habité dans une société comme la nôtre.
- Sinon, interjeta Maja, il ne se serait pas fait moine⁷². (A, 260)

Ces quelques répliques révèlent une nette opposition entre deux conceptions de la liberté, mais aussi entre deux visions de l'intimité. Si Leonard Cohen peut se réfugier dans une solitude monastique, refuser par moments les clameurs médiatiques, Pranvera et Aleksandar ont, aux yeux des intellectuels qui les accueillent du moins, le devoir d'exposer leur vie intime sur la place publique. Aussi la question de la liberté d'expression, prétendument acquise dans un lieu paisible, est-elle fondée

+ + +

⁷¹ Voici le passage, tel qu'il apparaît dans la version anglaise : «Marko and Leonard Cohen posing with their twin typewriters — first face to face, playing at writing, with Marko's eyebrows arched as if trying to read what was written on Leonard's page, then back to back, their skulls touching, their two muses united.» (*op. cit.*, p. 168) ⁷² Voici le passage, tel qu'il apparaît dans la version anglaise : «I wonder what Leonard Cohen would do at a time like this". "Leonard Cohen never lived in a society like ours." "If he had," Maja put in, "he would never have become a monk".» (*op. cit.*, p. 236-237)

sur des inégalités diffuses et informulées, aléatoires «lois du marché» (AI, 137) pour reprendre les mots de Homel.

Par sa critique de l'institution littéraire canadienne — ou nord-américaine —, Homel ne dénonce pas uniquement la réification de l'écrivain, devenu lui aussi un objet de consommation, mais aussi la logique qui sous-tend le processus de légitimation de l'œuvre. Tout se passe comme si la matière romanesque devait, pour séduire le lectorat, être accompagnée d'un récit plus englobant, d'une «histoire vraie» qui conférerait à l'œuvre une dimension quasi charnelle, une vie extérieure. Qu'est-ce que la fiction? Où commence-t-elle? Ces interrogations sont, me semble-t-il, parties intégrantes de la réflexion de l'auteur. Et c'est sans doute sa conception de la fiction qui l'oppose le plus radicalement à Gail Scott. Loin de nier l'œuvre, l'intimité est pour cette dernière indissociable de ses engagements et de ses réflexions politiques, sociales et esthétiques. Homel, au contraire, semble tracer une frontière — poreuse, sans doute — entre le réel, tant intime qu'historique, et l'intrigue fictive, éludant ou transformant la fameuse maxime «le privé est politique».

VRAIMENT, EST-IL DEVENU TOUT À FAIT IMPOSSIBLE D'HABITER ?

Il serait par trop simpliste de conclure en affirmant qu'à la nostalgie fataliste de Richler répond l'acceptation du statut d'écrivain minoritaire, commune quoique de nature divergente, revendiquée par Scott et Homel. Une telle stratégie nous conduirait à opposer celui qui, né au Québec, y est resté malgré son inconfort et ceux qui ont choisi d'y habiter et d'y écrire. Je me risquerai plutôt à formuler deux constats qui éclaireront la problématique de l'écriture anglo-québécoise, et qui pourraient éventuellement servir de balises à des réflexions ultérieures sur son inscription dans l'histoire littéraire du Québec. Il convient, d'entrée de jeu, de distinguer les notions de filiation, voire d'affiliation, et d'institution. Pour Richler et Homel, l'institution, celle qui impose des règles d'écriture et des cadres trop contraints aux écrivains, demeure une structure stérile, un lieu désincarné qu'il est devenu absolument impossible d'habiter. Tous deux s'en prennent d'ailleurs aux critères de la représentativité ou de l'exemplarité qui condamnent à transformer l'œuvre littéraire en miroir d'une situation sociale et l'écrivain en porte-drapeau. Quitte à énoncer un truisme, notons que Richler comme Homel demeurent attachés à certaines œuvres, se réclament de filiations intellectuelles et littéraires, qu'il s'agisse des écrivains canadiens internationalistes ou des grands penseurs de la communauté juive. Gail Scott, quant à elle, semble peut-être moins critique à l'égard de l'institution. Mais ce serait oublier que son œuvre présente, plus qu'une apologie des structures institutionnelles, une réflexion sur les liens qui unissent l'individu au lieu et aux groupes — marxiste, féministe ou autre — communautaires.

Le second constat concerne la question du lieu, qui ne peut de toute évidence être éludée ou simplement troquée contre une topique du décentrement et de la différence culturelle. Les analyses ont cependant montré que cette question mérite d'être pensée en termes d'habitation plutôt qu'en termes d'appartenance. Richler,

malgré tout, persiste à dire qu'il aime habiter Montréal; la pensée de Scott est entièrement tendue vers le problème de l'habitation d'une «double appartenance culturelle»; Homel, ouvertement montréalocentrique, prétend trouver dans sa relative sédentarité une manière d'habiter des lieux improbables ou inconnus. En somme, chacun des trois auteurs en vient à esquisser les contours de son lieu, à lui donner une forme qui ne correspond pas nécessairement à la matérialité d'un territoire cartographié, qui ne renvoie pas non plus directement à une communauté culturelle donnée. Ce lieu, à la fois bibliothèque imaginaire et poétique et habitat concret, porte une histoire, permet d'élire ses contemporains et de s'inscrire dans une tradition. Après tout, comme l'a écrit T. S. Eliot dans son essai «Tradition and the Individual Talent»:

The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order⁷³.

Manière de dire que l'affectivité, bien qu'elle soit souvent négligée par les études savantes, est sans doute l'ultime critère qui préside à l'habitation d'un lieu.

+ + +

73 «Le sens historique contraint l'individu à écrire, non pas uniquement avec sa propre génération dans les os, mais avec le sentiment que toute littérature européenne depuis Homère ainsi que toute littérature de son propre pays ont une existence simultanée et fondent un ordre simultané.» (T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood. Essays in Poetry & Criticism*, Londres/New York, Methuen/Barnes and Noble, coll. «University Paperbacks», 1960 [1920], p. 49)